

# Herwin Schaefer.

## Les origines du design moderne

---

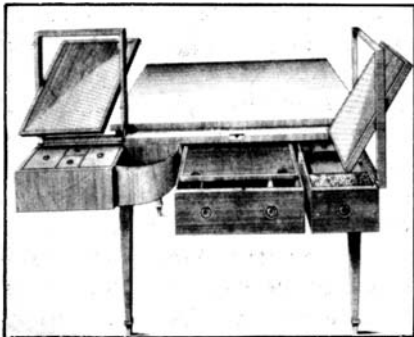
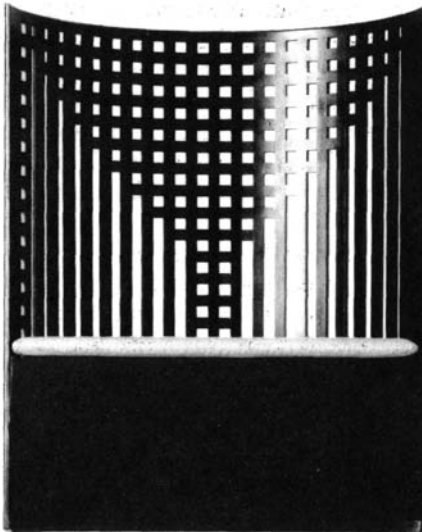


Table de toilette, Thomas Shearer  
(Angleterre), 1788.



Fauteuil de Mackintosh, 1904.

H. Schaefer.

*Les origines du design moderne*  
Studio Vista, 1970.

C'est un point de vue généralement accepté que le design fonctionnel — abstrait, souvent géométrique et dépourvu de décoration, mais où l'utilité est mise en valeur — est particulier au XX<sup>e</sup> siècle, et que celui du XIX<sup>e</sup> a été son antithèse même, avec sa décoration surabondante de tous les objets et sa totale négligence et méconnaissance de la fonction. On considère le XIX<sup>e</sup> siècle comme un interrègne déroutant et déplorable qui a succédé à un passé où une société aristocratique désœuvrée créait et utilisait une suite de styles à l'ornementation harmonieuse : quant à notre siècle, il serait l'époque où une société industrielle démocratique a mis au point un design rationnel aux formes pures, fondé sur la fonction, la qualité des matériaux et le fini de l'exécution. On a l'impression que le XIX<sup>e</sup> siècle n'a eu aucun style valable qui lui ait été propre, mais qu'il a surtout recouru à une décoration dérivée des styles du passé en altérant leurs formes et en les utilisant pour faire ressortir un clinquant, un sentimentalisme et un bavardage exagérés, plutôt que la fonction et le but de l'objet. On admet de plus, dans l'histoire du design, qu'un petit nombre de pionniers, en commençant par le médiévalisant William Morris pour continuer avec certains artistes, architectes et designers pleins d'invention artistique, nous ont fait sortir, vers le tournant du siècle, du marécage victorien en créant un corps de formes nouvelles qui constituent le fondement du design du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette idée que nous nous faisons du design du XIX<sup>e</sup> siècle et, si nous adhérons au Mouvement moderne, la critique que nous portons sur lui, sont fondées sur les réactions que nous avons héritées des générations qui se sont succédé depuis 1900, tout comme sur la mode populaire des dernières décennies pour toutes choses de l'époque victorienne. Notre conception de ce processus de changement et de réforme est due largement au premier et au plus influent des ouvrages publiés sur cet aspect de ladite période, c'est-à-dire *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, de Nikolaus Pevsner, qui montre comment, dans les grandes lignes, les efforts de quelques pionniers ont réformé le design éclectique du XIX<sup>e</sup> siècle. Il parut pour la première fois en Angleterre en 1936, au moment de l'apogée de la période moderne, puis il fut republié en 1949 par le Museum of Modern Art de New York, sous le titre légèrement différent de *Pioneers of Modern Design*, et cette édition révisée devait remporter un énorme succès de popularité. En réalité, une lecture attentive du livre de Pevsner établit qu'il était parfaitement conscient que la machine et les formes fonctionnelles utilitaires avaient joué un grand rôle dans la pensée d'au moins quelques-uns de ces pionniers. Mais, en insistant sur la créativité artistique de l'individu et en l'apparentant ensuite à la peinture contemporaine, tout en évitant de donner des exemples de design, de machines ou d'objets populaires anonymes, Pevsner donne au lecteur une vue fragmentaire et déformée de l'histoire du design au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. Bien qu'il existe aujourd'hui toute une littérature qui modifie cette image, on a pu dire encore très récemment que « le point important du livre (de Pevsner) est que, bien qu'il traite principalement de l'architecture, il est aussi, pour les modernistes, la bible du design industriel <sup>1</sup> ».

Au cours des dernières décennies, ce point de vue canonique a été modifié, enrichi, attaqué et corrigé. *Mechanization Takes Command* (1945), de Siegfried Giedion, a été la première enquête encyclopédique sur les effets de l'industrialisation sur le design des objets d'usage courant. C'est un ouvrage dont la richesse en matériaux est énorme et élargit notre vision du design populaire industriel au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce livre, Giedion a utilisé les termes « faits constitutants » et « goût dominant » qui sont devenus partie intégrante de notre vocabulaire du design. La même année, John A. Kouwenhoven a publié *Made in America* qui étudie la contribution de l'Amérique à la tradition populaire, par contraste avec ce qu'il appelle la « tradition cultivée ». En fait, Kouwenhoven suggère que les qualités de la création populaire, sa simplicité et son côté pratique, sont très bien adaptés au caractère et à l'environnement américains. Il est facile d'en arriver à cette conclusion devant les nombreux témoignages des contemporains du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>; néanmoins, on trouve des formes populaires tout aussi belles dans toute l'Europe, et, bien que dans une moindre mesure, dans le secteur industriel. Une étude compréhensive des formes populaires allemandes a été publiée quelques années auparavant en 1939 par Walter Dexel: *Deutsches Handwerksgut, eine Kultur- und Formgeschichte des Hausgeräts*. L'intérêt du livre de Dexel s'explique en partie par le fait qu'il est issu de l'expérience du style moderne en Allemagne, qu'il représente une recherche des antécédents du Modern movement et qu'il tente de trouver des justifications pour les préférences formelles de celui-ci dans l'histoire. Dexel part du postulat que le design a suivi une double voie : l'une, extrêmement ornée et décorée, pour l'aristocratie; l'autre, la populaire, pour les gens ordinaires. Bien qu'on puisse mettre en doute l'affirmation de Dexel selon laquelle les gens ordinaires ont toujours préféré des formes simples et fonctionnelles, cet ouvrage nous offre un ensemble de ces formes dans le monde germanique, depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La mise en cause la plus importante du point de vue original de Pevsner sur l'histoire du design a été une série d'articles de Herbert Lindinger, parue en 1964 et 1965 dans le magazine allemand *Form*. Il ne s'agissait pas d'une enquête menée dans un secteur négligé par Pevsner, et dont les résultats auraient implicitement corrigé sa conception; Lindinger attaque ouvertement ses limitations, l'accent faux mis sur certains aspects au détriment d'autres, et en se référant à Dexel et à d'autres, il suggère qu'au XIX<sup>e</sup> siècle le design technique semble être un ballon d'essai et que le thème n'y soit pas vraiment développé, sa contribution demeure valable et apporte du nouveau.

Et puis il y avait Lewis Mumford, ce merveilleux sage et savant qui écrivit en 1931 *Technics and Civilization*; avec une grande profondeur d'esprit, il y définissait clairement l'apport de la technologie et de la fonction à l'évolution du design moderne. On peut difficilement imaginer Mumford succomber au charme de la thèse « des pionniers » : tout ce qui a été écrit depuis pour élargir et rectifier cette thèse, il le connaissait et l'avait anticipé dans son livre. Tous ces livres stimulants, y compris celui de Pevsner lui-même, expliquent mon propre intérêt, mais je dois aussi mentionner la question d'une importante cruciale que m'a posée un étudiant il y a une dizaine ou une douzaine d'années. C'était pendant le cours que je fais depuis quinze ans sur l'histoire du design aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles; j'étais en train de parler des diverses facettes fascinantes de « l'Art nouveau », sujet qui enthousiasme habituellement mon auditoire, quand cet étudiant a demandé : « Mais à quoi ressemblaient alors les bicyclettes, et les appareils photographiques, et les téléphones ? » La discussion s'est engagée sur l'aspect différent de ces objets : leur forme était rationnelle et fonctionnelle, c'était en réalité une anticipation de l'ère moderne, donc absolument contraire aux caprices de « l'Art nouveau ». Dans un cours comme le mien, ils méritaient que je leur consacre un « temps égal ». Plus que toute autre chose, cela m'a fait comprendre que cet aspect avait été négligé et qu'il avait besoin d'être étudié et représenté dans l'histoire du design.

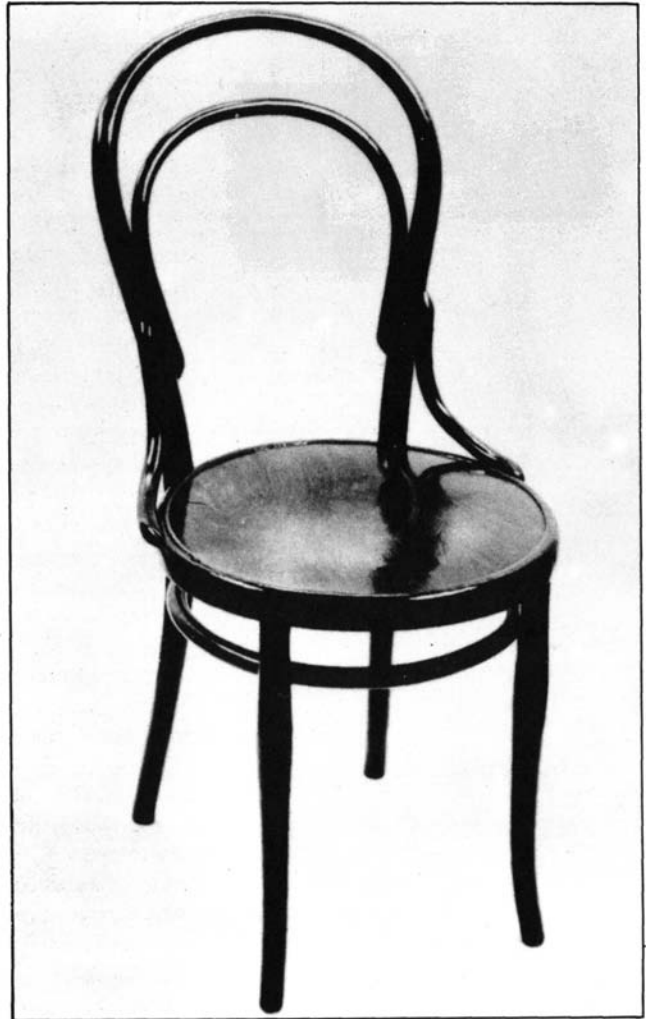
C'est, en effet, une découverte importante : le design de formes fonctionnelles a précédé le style fonctionnel de notre siècle, avec lequel nous

tendons le plus souvent à l'associer. Au XIX<sup>e</sup> siècle, des formes fonctionnelles existaient dans le domaine technique; elles existaient aussi dans l'équipement industriel et scientifique qui s'est développé, en vue d'objectifs nouveaux et des fonctions nouvelles, tout au long des révolutions industrielles et techniques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Ces formes fonctionnelles existaient dans le domaine des transports, dans les voitures, les bateaux, les trains, dans les équipements sportifs et les instruments de musique. Elles existaient dans le design populaire des objets séculaires d'utilité quotidienne : leur forme était le résultat, à travers les siècles, d'une adaptation intuitive, à leur fonction. A l'origine, ces objets étaient produits artisanalement mais petit à petit le XIX<sup>e</sup> siècle a transformé cette production artisanale en production industrielle. Alors qu'une ornementation exagérée, dite « artistique », était la marque du goût dominant, ce qui était populaire s'est développé sur un niveau plus modeste dans tous les domaines du mobilier domestique. C'est ainsi qu'est née tout naturellement la forme fonctionnelle, sans décoration ni prétention, dans les meubles, la verrerie, la poterie, et tout le reste de l'équipement ménager. La préoccupation commune du design technique et du design populaire était la mise en évidence de la fonction. Dans l'un comme dans l'autre, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les designs ont donné naissance à des objets « modernes », en ce sens qu'ils nous frappent aujourd'hui comme étant fonctionnels et actuels bien qu'ils aient été fabriqués il y a de nombreuses années. Dans ce sens, « moderne » n'est pas nécessairement synonyme de fabriqué à la machine; il dénote plutôt une façon d'envisager le design, la solution directe, pratique, la meilleure possible, d'un problème, abstraction faite de la technique employée. Et ce terme « moderne » ne se réfère pas non plus aux particularités stylistiques ou artistiques d'une période, bien qu'elle puisse être la nôtre, mais à des qualités intemporelles qui découlent de la logique de la fonction. C'est ainsi que nous éprouvons du plaisir à reconnaître des qualités modernes dans des designs antérieurs au XX<sup>e</sup> siècle.

Cette reconnaissance et cette appréciation se sont concrétisées au tournant du siècle et dans les décennies qui ont suivi, quand le style moderne était en voie d'élaboration. Les formes manifestement rationnelles de la tradition fonctionnelle sont devenues les modèles du design moderne. C'est après 1900 que « moderne » a commencé à être synonyme de fonctionnel, c'est-à-dire à être considéré comme une qualité aussi bien qu'un style. Dans les premières décennies de notre siècle, les champions du design moderne étaient convaincus que l'adoption de la tradition fonctionnelle aboutirait à un style au-delà des styles, à un monde de formes parfaites, invariables.

Au cours des décennies suivantes, bien que la fonction restât théoriquement sa raison d'être déterminante, le design moderne dépassa les limites de la tradition fonctionnelle pour devenir un style influencé par des courants extérieurs à elle. De plus, on perdit de vue le fait même de l'existence du design fonctionnel au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que son importance comme inspiration et comme point de départ pour le développement du style moderne. Cela s'explique en partie par l'éloignement progressif du siècle passé, mais aussi par les études historiques mentionnées plus haut, qui faisaient surtout valoir les œuvres des soi-disant pionniers du design moderne. En réalité ces pionniers ont contribué à l'évolution du design moins par leurs propres travaux à l'orientation habituellement artistique, que par leur reconnaissance et leur plaidoyer en faveur de la tradition fonctionnelle.

Le style fonctionnel moderne a atteint son apogée dans les années 1920 et 1930. En tant que style, il est demeuré incontesté jusqu'au milieu du siècle. Depuis, on a assisté à une érosion constante de sa position, une remise en cause progressive du design fonctionnel moderne. On s'est livré de plus en plus à de nouvelles expériences qui, fait surprenant, comportent souvent des réminiscences victoriennes et de l'Art nouveau, et plus récemment des adaptations de l'Art déco (l'art décoratif cubiste du milieu des années 20). Nous considérons maintenant la période du style fonctionnel moderne comme appartenant presque, sinon totalement, au passé. Ce qui semblait être le début d'un millénium est devenu une phase de l'évolution; les formes qu'on avait tenues pour « intemporelles » et « au-delà du style » se sont



révélées n'être que les manifestations d'un style dont la durée vient de s'achever. Dans le langage courant le « moderne » est désormais quelque chose d'autre. Dans l'usage du mot « moderne », il existe un abîme entre les générations. Pour ceux qui ont vécu au moins en partie la période du design fonctionnel, le mot moderne continuera à signifier fonctionnel, tandis que pour les jeunes, il a repris le sens simple d'actuel, de ce qui « est » aujourd'hui. Récemment un jeune étudiant m'a fait ressentir cette « actualisation » du terme en écrivant dans un examen : « Le style fonctionnel était quelque peu froid d'après les conceptions modernes... » Fréquemment, on rejette catégoriquement le fonctionnalisme, devenu un mot péjoratif. La période actuelle, la période « postmoderne » du design, recherche et met l'accent sur des qualités qui sont opposées à ce que l'on tenait pour du design moderne. Il est évident que la forme austère et rationnelle dérivée de la fonction appartient maintenant au passé, qu'on veut de la couleur, de la gaieté, du sentiment, et on les emprunte souvent aux formes d'un passé plus ancien avec des résultats disparates, outrés, superficiels. La fantaisie est plus réelle que la fonction. La période actuelle est permissive. A bien des égards, cela ressemble étrangement à ce qu'on a vu au XIX<sup>e</sup> siècle où le design fonctionnel existait, mais submergé, sous un mélange à la mode de formes éclectiques, que l'on appréciait aussi à l'époque pour leur couleur, leur gaieté, leur sentimentalité, leur romanesque. Aujourd'hui, la tradition fonctionnelle persiste, inchangée, mais une fois de plus en dehors du domaine de la mode et du style. Une fois de plus, elle poursuit son chemin clandestinement, la plupart du temps dans la technique et dans des branches qui ne s'adressent pas aux consommateurs.

Cette possibilité que nous avons de nous retourner sur la période du style « fonctionnel moderne » comme sur quelque chose du passé, nous confère le détachement, la liberté et la faculté de voir sans les œillères qu'un

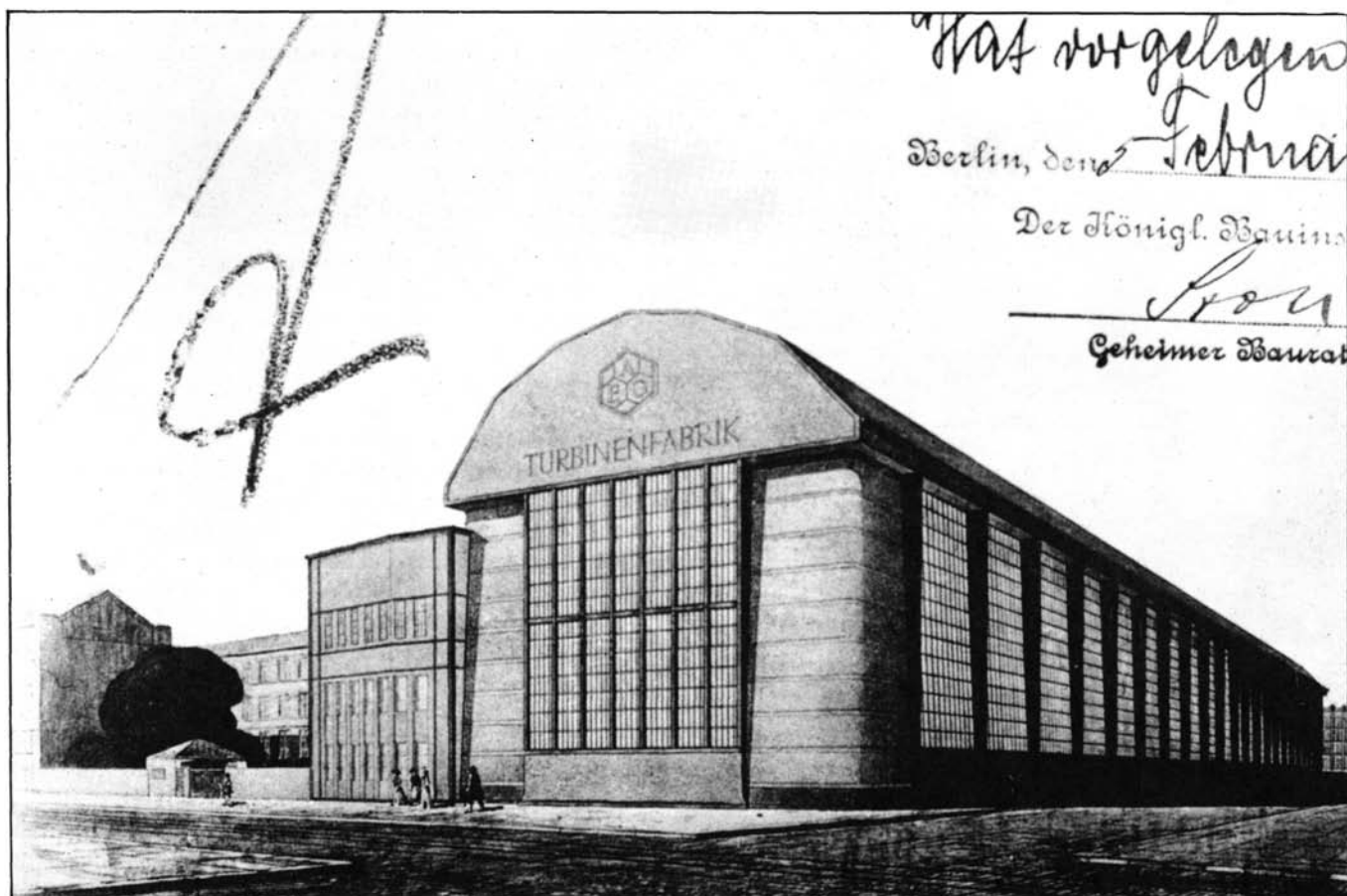
style vivant nous impose. Tant qu'un style vit, on ne le voit pas en tant que tel, mais on s'identifie à lui. Maintenant, nous sommes capables de nous rendre compte que ce que nous avons appelé le design fonctionnel moderne et que nous considérons comme un ordre nouveau et destiné à durer, puisqu'il nous semblait fondé sur la raison, n'a été qu'un moment, celui pendant lequel on a pris la fonction pour raison d'être d'un style dont le principe était en pratique une prédilection pour les formes géométriques, platoniques, du cône, du cercle, du carré, prédilection revendiquée comme dogme par ses créateurs et réduite à l'état de formule par ses praticiens. Naturellement, ce n'est pas par hasard que l'influence de ce style fonctionnel moderne a coïncidé exactement avec celle du cubisme, qui a adopté les mêmes valeurs formelles. En fait, le design fonctionnel moderne, en tant que style, a été partie intégrante de la période cubiste. Picasso et Gropius, Braque et Breuer, Mondrian et Mies sont tous de la même famille. Bien que les designers aient parlé de fonction, ils ont été obligés, par le goût de leur époque pour les formes géométriques, à adhérer à un modèle étroit. Les partisans de ce style ont été aveugles, souvent délibérément, au fait que les valeurs formelles qu'ils acceptaient, et exigeaient en réalité, ne découlaient pas toujours uniquement de considérations fonctionnelles, alors qu'ils citaient la fonction comme la source et la raison d'être de leurs œuvres. Il y avait l'harmonie de la géométrie, l'austère beauté de la technologie, et pour les croyants, cela suffisait. Cela ne veut pas dire que le style fonctionnel moderne a été « froid », et par là stérile au point de vue affectif; il a satisfait affectivement ses partisans, parce que l'austérité des valeurs formelles qu'il offrait était précisément ce qu'ils désiraient. De même, on ne peut pas dire qu'il n'y a pas eu de design vraiment fonctionnel pendant cette période : souvent, les meilleures solutions fonctionnelles ont été trouvées dans les formes abstraites, géométriques, qui ont rapport à cette époque. On peut seulement faire remarquer l'ironie des choses : dans une période où l'on proclamait la fonction comme étant l'élément déterminant de la forme, on s'est laissé guider par des valeurs formelles étrangères à l'idée même de fonction. En fait, la *tradition* fonctionnelle existait parallèlement au style fonctionnel, bien qu'elle faisait aussi partie intégrante de ce dernier. La *tradition* fonctionnelle existait tout naturellement dans des domaines éloignés du style et de la mode, et ses produits demeurent modernes de façon intemporelle; le style fonctionnel était un effort conscient et délibéré, un sujet de préoccupations esthétiques, accepté par les gens de goût bien informés; il était moderne dans un sens stylistique, et non pas forcément dans celui d'être « en dehors du temps ».

Je fais donc une distinction entre, d'une part, le design fonctionnel, qualité ou approche d'un design que nous pouvons appeler moderne à cause de son intemporalité, et par conséquent son aspect contemporain et, d'autre part, le style fonctionnel moderne qui, bien qu'inspiré initialement par cette qualité et cette approche fonctionnelles et fondé ostensiblement sur elles, n'en était pas moins déterminé dans ses valeurs formelles par le courant artistique de l'époque, et donc lié à son temps.

Le style fonctionnel moderne a dominé la première moitié de notre siècle; mais ce fut le design fonctionnel, plus intemporel, latent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, qui lui a donné son premier élan et son inspiration initiale. C'est cette existence continue qui doit être considérée comme une partie essentielle de l'histoire du design aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En fait, il s'agit de son histoire même si l'on raisonne en termes fonctionnalistes. Son existence au XIX<sup>e</sup> siècle a constitué l'unique base indispensable, la condition préalable infiniment importante de la genèse du design fonctionnel moderne au XX<sup>e</sup> siècle; elle a été sa source originelle. Les efforts des réformateurs et des pionniers, qu'ils soient de pieux médiévalisants ou des artistes et des esthètes, paraissent insignifiants comparés à la force et à la continuité de cette tradition qui a fourni le noyau solide du design moderne.

## Note

1. Corin Hughes-Stanton. « Nikolaus Pevsner : A Major Influence on Modern Design », N° 222 (juin 1967) p. 56.



▲ Usine AEG, par Peter Behrens, 1909.

▼ Bâtiment industriel, avant 1920.

